

DIE WIEDERGABE



**PAUL STEFAN
MAHLER FÜR JEDERMANN**



WILA



PAUL STEFAN
HÄNDLER FÜR PULVER

WILHELM VON STEFAN
1914

DIE WIEDERGABE

WIENER GEGENWART UND IHR BESITZ
EINE SAMMLUNG KLEINER BÜCHER
HERAUSGEGEBEN VON PAUL STEFAN

2. REIHE

BAND 7

PAUL STEFAN

MAHLER FÜR JEDERMANN

WILA-VERLAGSAKTIENGESellschaft
WIEN 1923 LEIPZIG

P A U L S T E F A N

MAHLER FÜR JEDERMANN

WILA-VERLAGSAKTIENGESSELLSCHAFT
WIEN 1923 LEIPZIG

Alle Rechte, besonders das der
Übersetzung, vorbehalten / Copy-
right 1922 by Wila - Verlags-
aktiengesellschaft / Druck: Brüder
Hollinek, Wien, III., Steingasse 25.

In der Erinnerung an das erste Mahler-Fest
zu Amsterdam 1920

WILLEM MENGELBERG

gewidmet

und allen, die es ihm bereiten halfen, besonders

Frau Tilly Mengelberg

Jonkheer Dr. A. Röell

C. Rudolf Mengelberg

dem Orchester des Concertgebouw

und G. H. de Marez Oyens

der damals und seither wiederholt bedürftiger
Wiener Musiker gedachte, die das Fest nicht
besuchen konnten

in der Erinnerung an das erste Mal
in Amsterdam 1879

WILHELM MENDELSSOHN

geboren

und starb die ersten beiden

und die dritte

geboren am 2. April

gestorben am 4. März

am 4. März des Jahres

am 2. April des Jahres

der damals und vorher
Wieder blieben gedachte, die das Jahr nicht
früher kamen

in der Erinnerung

Wir wäñnen einer Heimat
näher zu sein, nach der unser
Bestes, Innerstes ungeduldig
hinstrebt. Goethe

Daß ein Mahler in diese Sammlung aufzunehmen sei, ergab sich, sowie man einmal entschlossen war, sie über den Kreis noch Lebender hinauf zu dem der Lebendigen zu weiten, als zu jenen Geistern, die das Wien von heute gebildet haben. Schelte niemand den Herausgeber, daß er da einen ihm lieben Gegenstand noch einmal selber behandeln wollte! Er rückt nicht ab von seinem biographischen Buch, das er (es ist inzwischen mehrfach aufgelegt und übersetzt worden), wohl auch selbst als bekannt, seinerzeit grundlegend bezeichnen darf; es war damals, 1910, ein Unternehmen, sicherlich nicht eine Unternehmung des Verfassers und eines begeisterten Verlegers. Aber ich gestalte diesmal, in einem gegebenen Rahmen, aus den Bedürfnissen einer ganz anderen Zeit und aus vielfachen Erfahrungen meiner Vorträge und einzelner

Untersuchungen wie aus den Ergebnissen fremder Bemühung, gestalte neu und will einen Mahler für Jedermann bieten: ein kleines Buch, das zusammenfassen und in seinem knappsten Umfang noch für den jungen Musiker und Studenten erreichbar sein möchte, für die Leser also, an die ich immer zuerst gedacht habe. Im Geiste Mahlers widme ich ein kleinstes Werk eben dem schlichtesten, nächsten Ersten und Besten aus dem Volke. Jedermann soll es verstehen, jeder daraus ein Bild von Mahlers Menschlichkeit und Mahlers Kunst gewinnen können.

Ja, Mahlers Menschlichkeit: sie ist mit Absicht in den Vordergrund gerückt. Mahlers Kunst ist namentlich in ihrem Aufgang bitterlich verkannt worden — von den Nichts-als-Künstlern, verbildeten Akademikern der Musik, den Erben einer Romantik aus zweiter Hand, eines Spätklassizismus, einer Leipziger Gewandhäuslerei. Die südlich-österreichische Volkssprache schon eines Schubert blieb ohne Widerhall, der Natur- und Menschheitsmythos Bruckners verging in dem Dunst seiner Zeit.

Wenn aber Bruckner noch, als werk- und sonntagsgläubiger Bauernlehrer, den Trost von Orgel und Kirche fand, so klagte die Sehnsucht, das Menschenherz eines Mahler desto schriller, das überquellende Herz des Mannes, der keiner Überlieferung, keiner Vergangenheit verhaftet war und alles aus sich schöpfen und schaffen mußte, selbst noch den Glauben an seine Unzerstörbarkeit, an seine Sendung, an seine Pflicht. Wer denn half ihm, wer hörte, löste den Menschen aus seinen Tönen! Längst hatten alle, fast alle vergessen, daß einst Beethoven, Mensch nach der Menschheit, seines Gottes voll nach Gott rief. Aber Beethoven war ihnen Form geworden, Form ohne Inhalt wie auch sonst ihr Maschinenjahrhundert; unverstanden tat an einer neuen Wende, zwischen Vergangenem und dunklerer Zukunft aufgestellt, Mahler den neuen Ruf.

Hätten sie den Menschen gehört, sie hätten den Künstler nicht mißachtet.

Mahler ist gestorben. Tote reden besonders deutlich zu ihrer Nachwelt, als befreite, gleichsam neu erweckte Geister, sie werden erkannt

und die Zeit schmiegt sich ihnen an. Und Mahlers Erscheinung, sein Wirken und Werk war gleichsam Vorbote. Oder ist es nicht, als seien diese Symphonien nur denkbar vor einer großen Wandlung der Menschheit? Mußte nach diesem Schmerz, nach diesem Abschied, nach dieser Traurigkeit und diesem, trotz allem, wieder bekannten Glauben, mußte da nicht bald Ahnung zur Wirklichkeit werden, der Krieg ein schweres Tor in die Finsternis drohend auftun? Nach solcher Erschütterung spricht es sich heute leichter über Mahler.

Wer war er denn? Wie hat er sich abgespiegelt?

Hoch auf der Vierten Galerie der Hofoper standen sehr junge Menschen und warteten auf den Beginn. Der Zettel nannte damals noch nicht den Dirigenten. Da schoß ein Besessener durch das Orchester, nahm seinen Platz am Pult, als könnte er keinem anderen gehören, hob den Stab — und du warst in seiner magischen Gewalt. Sie dauerte einen ganzen Abend, ließ nicht los, aber am Ende versank sie sachlich. Niemand vergißt das je.

Im Zwischenakt öffnet sich eine geheime Tür, der Direktor huscht vorbei. Er erkennt dich, lächelt dir einen Augenblick zu, lächelt unbeschreibliche Güte, siegreiche Prüfung, einfachste Kindlichkeit und ist vorbei. Man gehört ihm an.

Aber von den anderen ist er vertrieben worden. Viele erwarten ihn insgeheim auf dem Bahnhof, da er Wien verläßt, danken ihm, blicken dem Zug nach; Gustav Klimt sagt: „Vorbei!“ Der Scheidende hatte Mitstrebende, Künstler, die Jugend für sich. Aber in dem Wien seiner Gegenwart war kein Platz für ihn.

Sein brennendes Recht hat dich entflammt, du hast dich seinetwegen mit dem Wien seiner Gegenwart verfeindet. Er bescheidet dich zu sich, möchte von dir wissen und hören, aber er spricht nur selbst, sehnsüchtig nach Aussprache, Verteidigung, nach einem Zuhörer, strahlend von Ironie, heiter verlangend, daß man von allen Zufälligkeiten seiner Biographie absehe; ihm gilt nur sein Werk.

Es ist beendet, er stirbt und in einer fernen Stadt fühlst du seinen Tod. Geheimnisvoll

weißt du dich ihm verbunden, du siehst noch einmal zurück und spürst, wie von da und damals an eine neue Epoche beginnt. Er war ein Letzter, groß genug, zugleich Erster zu sein.

Mahler: ein Kind an Güte und Trotz und der männlichste Führer, ein Träumer und der verständigste Erzieher, ein Tyrann des Kunstwillens und begeisterter Schätzer der Freiheit, ein Dämon und die lichtsüchtigste Seele, in allem ein Mensch mit seinem Widerspruch. Äußerlich von kleiner Gestalt, aber stark-und-schönem Körper, dem scharfen, aber geruhigen Antlitz eines Überwinders, den Augen eines Magiers, dem unheimlichsten Gehör, ein Herrscher auch ohne sein Instrument, das Orchester. Der Natur, Tieren und Kindern leidenschaftlich ergeben, immer rüstiger Wanderer, demütig vor dem Volkslied, vor noch so banalen Tänzen und Marschmusiken, vom kleinsten Etwas gehemmt, ungeheuerliche Partituren in wenigen Wochen wie nach Diktat aufschreibend, immer einem Wink von Jenseits gehorsam, eins mit seinem Schicksal, seine Freuden und Schmerzen auskostend bis zur

Neige, bebend, und erschauernd vor seiner ewigen Erfülltheit und Gotteinheit. Das „romantisierte Universum“ (nach der Forderung des Novalis) war seines Geistes Heimat, Johannes Kreisler, dieser Doppelgänger E. T. A. Hoffmanns, der vielberufene, vielmißbrauchte Schwärmer, Schumanns und mancher anderer Leitstern, er hatte Mahler vor Mahler gelebt. Eingefügt in den Kranz deutscher Bildner und Meister, harrt Gustav Mahler seiner Tage und was immer ihm auf Erden widerfuhr, es ging und geht ihm nichts verloren.

Nur in größten Linien ist hier sein irdisches Leben nachzuzeichnen. Er ist am 7. Juli 1860 in Kalischt bei Iglau noch auf böhmischem Boden geboren, aber in dem mährischen Iglau erzogen, unter dem Einfluß deutscher Gesittung und Tüchtigkeit wie auch slawischer Landschaft und Volksmusik. Märsche und Signale des Militärs zogen das Kind heftig an. Seine Begabung wurde bald erkannt und er kam mit fünfzehn Jahren an das Konservatorium

nach Wien, das er, Alters- und zum Teil Klassengenosse Hugo Wolfs, bewundert, gelobt, besonders als Klavierspieler, aber wegen seiner Unbändigkeit auch viel gescholten, hinter sich brachte. Brückner, Lehrer der Anstalt, hat ihn sehr geschätzt und geliebt, aber wohl kaum unterrichtet. Hochschulstudien vermitteln ein reiches Wissen, für die Oper langt selten das Geld, er nimmt von schlechter Tradition wenig auf, gestaltet späterhin alles aus Eigenem. Erste Kompositionen, mit 19 Jahren an einem Sommertheater (Bad Hall), 30 Gulden Gage und 50 Kreuzer Spielhonorar. 1881 auf 1882 Kapellmeister in Laibach, dann in Wien, an einer Oper Rübezahl komponierend, 1883 Olmütz, Wagner und Mozart aus dem Spielplan hinausintrigiert, um sie nicht zu schänden. Chordirektor einer italienischen Stagione am Wiener Carltheater, zwei Jahre hindurch zweiter Kapellmeister in Cassel, 1885 auf 1886, in Angelo Neumanns erster Spielzeit, in Prag, wo er sich zum ersten Mal in Wagner, Mozart („sein“ Don Juan!) und Beethoven (Fidelio, Neunte Symphonie) ausleben kann. Eine Dankadresse

der Prager Deutschen — und Mahler geht nach Leipzig, wo er zwei Jahre neben Nikisch tätig ist. Noch in das Jahr 1883 reichen Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen und die Anfänge der Ersten Symphonie zurück, in Prag werden drei seiner Lieder in einem Konzert öffentlich gesungen. In Leipzig eifrigste Tätigkeit zur Freude der Musiker und des Publikums. Bekanntschaft mit dem Enkel Webers, der ihm die Vollendung der weberischen Oper Die drei Pintos anvertraut. Webers und Mahlers Werk erhält überall großen Beifall und sichert Mahler die ersten nennenswerten Einnahmen. 28 Jahre alt, wird er Direktor der königlichen Oper in Pest und leistet dort bis 1891 eine fast übermenschliche Regenerationsarbeit. Die Erfolge sind, auch hinsichtlich des Ertrags an der Theaterkasse, schier unglaublich. Aber ein neuer, selbstherrlicher Intendant treibt den Künstler abermals auf die Wanderschaft. Er wird erster Kapellmeister in Hamburg unter Pollini und bleibt bis 1897, zähneknirschend im Betrieb, aber erglühend im heiligsten Künstlerwillen, Herr über wunder-

volle, in ganz Norddeutschland berühmte Aufführungen. Herzlich befreundet mit vielen seiner besten Künstler, Anna von Mildeburg, Bertha Foerster-Lauterer, den ihm innig ergebenen ausgezeichneten Komponisten J. B. Foerster, ihren Gemahl, nicht zu vergessen; mit der Schumann-Heink, mit Hesch, Demuth und einem Schüler, dem jungen Kapellmeister Bruno Walter, mit anderen, die er dann später zum guten Teil nach Wien mit sich nahm — so verlebte er außerhalb des Theaters schöne Jahre, zudem noch durch Hans von Bülow's Gunst geehrt, der den „Pygmalion der Hamburger Oper“, wie er ihn nannte, auch als seinen Nachfolger für die philharmonischen Konzerte empfahl. Damit wurde Mahler auch der gefeierte Konzertdirigent der Hamburger. Inzwischen entstanden in Steinbach am Attersee während der Sommer von 1893—1896 die Zweite und (im Entwurf) die Dritte Symphonie, auch einige Wunderhornlieder; der Schlußchor der Zweiten war Mahler bei der Bestattung Bülow's in Hamburg eingefallen, als man in der Kirche die Aufer-

stehungs-Ode von Klopstock sang. Seit 1892 hörten Berlin, Hamburg und Leipzig wiederholt Kompositionskonzerte Mahlers. Richard Strauß ließ (1893) die Erste Symphonie auf das Programm des Weimarer Tonkünstlerfestes setzen. Fast überall nahm das Publikum, oft stürmisch, Mahlers Partei, mußte sich aber dann von seiner Presse eines Schlechteren belehren lassen.

Am 11. Mai 1897 leitete Mahler, ein unbekannter Gastdirigent, eine Aufführung des Lohengrin an der Wiener Hofoper. Am nächsten Tag sprach die Stadt davon. Zugleich wurde bekannt, daß er, dringend gefördert von Brahms, der in Pest seinen Don Juan gehört hatte, und dank eifrigster Vermittlung der gefeierten Sängerin Papier-Paumgartner zur Unterstützung des übermüdeten Direktors Jahn ausersehen sei. Noch zu Ende des gleichen Jahres war Mahler selber Direktor und es folgten die heute schon als eine klassische Zeit der deutschen Opernbühne berühmten zehn Wiener Jahre, während deren er den alten Ruhm des Hauses und der Musikstadt erneuerte und so

sehr befestigte, daß ihn der Verfall einer späteren Zeit nicht gänzlich zerstören konnte und daß heute noch die Wiener Oper das Labsal eines jeden ist, der das Gehege ihrer Eintrittspreise durchschreiten kann. Mahler brachte Dirigenten wie Walter und Schalk und schuf ein Ensemble, aus dem hier nur die Mildenburg, die Gutheil, die Kurz, Foerster-Lauterer, Cahier, Weidt, Kittel und Forst, ein Weidemann, Mayr, Slezak und Moser genannt werden sollen; auch Schmedes ist Mahlers Schüler. Denn es wurde bei Mahler bis zur Übermüdung gelernt und geprobt, dann aber, in der Vorstellung, mit genialer Laune förmlich improvisiert. Am wenigsten schonte dabei Mahler sich selber. Aber sein Festspielgedanke triumphierte. Ich spreche noch davon. Hier ein paar seiner Worte, die wohl alles sagen: „Es gibt keine Tradition, nur Genius und Stupidität.“ „In jeder Aufführung muß das Werk neu geboren werden.“ „Menschlich mache ich jede, künstlerisch gar keine Konzession; wer zu verlieren fürchtet, hat schon verloren.“ „Ich renne mit dem Kopf durch die

Wand, aber die Wand bekommt ein Loch“
... Leider wachsen Wiener Löcher wieder zu. Eine Revolte des Alltags, der Stupidität gegen den Genius erhob sich immer frecher; unterstützt von den Besten, verfolgt von den Meisten (den Gekränkten, Aufgestörten, nicht Umwedelten) erlag Mahler den täglich erneuerten Angriffen dieser Sänger und Zeitungsleute und der „Gesellschaft“. Eine Adresse mit sprechenden Unterschriften bat ihn vergebens, zu bleiben. Er ging 1907, unauffällig, wie er gekommen war.

Es bleibt eine Schmach für uns alle, daß er dann in Europa nicht wirken konnte und nach Amerika ging, eine Schande, daß der Vorschlag Guido Adlers, ihm eine Art musikalische Generalinspektion für Österreich zu übertragen, im letzten Augenblick abgelehnt wurde. Mahler war inzwischen auch als Komponist umstritten, aber auch schon vielfach anerkannt worden. Er hatte sich 1902 mit der schönen und geistvollen Alma Maria Schindler, der Tochter des Landschaftsmalers, vermählt; schon die Vierte Symphonie wie dann alle

folgenden stehen im Zeichen dieser friedenden und fördernden Ehe und ebenso die begleitenden Lieder seines symphonischen Schaffens, so besonders die Kindertotenlieder, die den späteren Verlust des ältesten Töchterchens aus der dämonischen Natur Mahlers vorausahnten. Acht Symphonien waren vollendet, als Mahler von der Wiener Oper schied. Er dachte nun in der neuen Welt soviel zu erwerben, daß er künftig nur noch seinem Werk zu leben vermöchte. Aber er kam nur drei Winter nach Amerika, zuerst auch als Opernkapellmeister, dann nur als Konzertdirigent eines für ihn besonders angeworbenen Orchesters, und er komponierte nur zwischendurch, „Sommerkomponist“ wie eh und je, das Lied von der Erde und die Neunte Symphonie; eine Zehnte ist skizziert. Unmittelbar nach seinem fünfzigsten Geburtstag erlebte er bei der ersten Aufführung seiner Achten Symphonie in München (September 1910) den großen überwältigenden Sieg seines nicht allzusehr verwöhnten Lebens. Am 21. Februar 1911 dirigierte er das letztmal in Amerika, wurde, tödlich erkrankt, nach

Paris gebracht und starb in Wien, wohin man ihn auf seinen Wunsch geführt hatte (18. Mai). Die Reue und Teilnahme dieser Stadt war schon während der Erkrankung erschütternd gewesen. Wie ein Fürst dieser Erde wurde er bestattet.

*

Das war, ganz beiläufig, Mahlers äußeres Leben. Aber wir suchen dahinter sein Schicksal, suchen immer wieder den Menschen. Der kam aus dem Unbestimmten und Namenlosen einer kleinen Herkunft, sog die Musik des slawischen Landes auf in ihrer noch österreichischen Art und ging ein in die Herrlichkeiten deutscher Schulung und deutschen Denkens. Anders als Musiker sonst, las Mahler viel und in jungen Jahren wurden ihm die Dichter und Philosophen besonders der Romantik bekannt und vertraut; Kant, Novalis, E. T. A. Hoffmann und Jean Paul waren seine Geister, er folgte, angeleitet von Siegfried Lipiner, dem Dichter-Philosophen, der einst Nietzsches besondere Aufmerksamkeit erregt hatte, den Denkern noch der jüngsten Zeit. Goethe war ihm Polarstern, Dostojewsky

das Mittel, durch das er in tiefste Seelen sah. Stundenlange philosophische und ästhetische Erörterungen waren ihm lieb, ja er suchte sie glühend, Schopenhauer und Wagner hatten ihm vieles vorgedacht, dem er nacheiferte, bis ins Letzte ein klarer, überzeugter und bewußter Mensch (das eben sagt schon sein geprägtes Antlitz), an seiner Verantwortung nicht immer leicht tragend, aber auch voll des Glaubens an seine Sendung. Er war und blieb durchaus ethisch gerichtet, von betonter, wenn gleich autonomer Sittlichkeit, streng in seinen Forderungen, auch an sich; allzeit mußte jeder das Höchste geben und der Forderung des Tages und der Kunst Genüge tun. Eine solche Gesinnung, getragen von dem unerschütterlichen Glauben an irgendeine Art von Wiedergeburt, solch waches Bewußtsein konnte nur erblühen aus der Wurzel tiefster Erlebnisreligion. Mahler war sicherlich gläubig, ganz und gar überkonfessionell, vielleicht pantheistisch gerichtet — aber es konnte geschehen und ist geschehen, daß man ihn „den Christen unsrer Tage“ genannt hat: er war es mehr als manche

seiner befangenen Anhänger zugeben wollten. Er, der als Jude geboren war und erst in seinem 37. Lebensjahr, gewissen Rücksichten folgend, die Taufe genommen hatte? Gewiß. Er ist darum nicht rechtgläubig katholisch geworden, so wenig er etwa vorher dem jüdischen Bekenntnis anhing. Aber wer die Auferstehungssymphonie und die Anrufung des Heiligen Geistes in der Achten bekannt hat, der war von jeher Christ — denn das ist Bestimmung — und darf nicht an Akzidenzien seines Lebens gemessen werden. Irgendwelche bewußte Beziehungen zum Judentum der Abstammung oder des Glaubens hatte Mahler nicht, und die Versuche, dergleichen nachzuweisen, müssen erfolglos bleiben, ob sie in feindlicher oder freundlicher Absicht vorgenommen werden. Wenn er darüber eine Meinung hatte, so war es nur die, daß er einem Menschen jüdischer Abstammung noch größere Pflichten auferlegte, gleich als müßte der auch seinerseits helfen, das Vorurteil gegen ihn zu überwinden. Die Bemühungen, „jüdische“ Züge in Mahlers

Musik zu finden, sind einer Erörterung nicht wert.

Als sittlicher, einem Schicksal persönlich verantwortlicher Mensch nahm er sein Leben auf sich, Ekstatiker der Pflicht und der Kunst, die ihm höchste Form des Lebens sein mußte. Er konnte seine Forderungen, auch an andere in seiner Erregtheit und Zielbesessenheit überspannen, konnte reizbar, selbst verletzend sein, aber dann versuchte er, durch doppelte Güte wettzumachen. Von seiner Güte könnten viele erzählen, noch mehrere von der Förderung, die sie dem Erzieher Mahler verdankten. Wie er seine Zeit überwuchs, so durfte er sie lehren.

Aus der sittlichen Persönlichkeit, der Verantwortungsschuld Mahlers, aus seiner Forderung des Alles oder Nichts ist der Vermittler fremder Kunst zu deuten; vor allem der Dirigent. Unter seinem Stab erblühte das Werk wie bei seiner Schöpfung, ja oft schöner als es sich mittelmäßige Komponisten gedacht hatten. Seine Meister aber, vor allem Beethoven der Tragiker, Wagner der Pathetiker (Tristan!) und Mozart, dessen höchstes Glücksgefühl für

ihn häufig genug in ein Schluchzen umschlug wie die Seligkeit einer aufs höchste geliebten Frau, sie erklangen unter Mahler gleichsam endgültig. Jeden Strich, ja Fingersatz hörend, alles Technische überlegen beherrschend, gab er in jüngeren Jahren die erregten Zeichen eines miterlebend Mitreißenden; später bewegte er kaum die Hand, lenkte mit den Augen, zwang alles in atemlosen Bann. Anders als auch sonst ruhmreiche Dirigenten bewahrte er die innigste Fühlung mit der Bühne, ja er erneuerte jedes Werk, jede Szene an jedem Abend. Im Konzert fand er seine wohl schönste Erfüllung als Leiter der Wiener Philharmoniker, des Hofopernorchesters, dessen gewählter Kapellmeister er in den Konzerten von 1899 bis 1901 gewesen ist. Unvergeßlich bleibt es, wie er da die klassischen Meister oder Schumann, aber auch Berlioz und Bizet in seinem Leben aufflammen ließ . . . Bei Beethoven (und übrigens Schumann) nahm er, wie einst Wagner, mancherlei Retouchen in der Partitur vor, kleine Akzente und Temporückungen wirkten Wunder, seine Zeitmaße waren unfehlbar, seine

Linien gaben nicht ein, gaben das Bild. Aber der höchste Flug war jedesmal durch fanatisch sorgfältige Probenarbeit vorbereitet. Das gebot ihm die Pflicht. Sie verfeindete ihn mit vielen, die ohne Mühe Kunst zu erreichen vermeinten.

Aus der gleichen Genialität des Gewissens, der gleichen Gewißheit des Genies kamen Mahlers Bearbeitungen. Unzählbar und überreich an Segen waren seine dramaturgischen Hilfen für ganze Werke oder auch einzelne Szenen. Nur beispielshalber sei der heißen Liebestätigkeit für Weber gedacht, dessen Drei Pintos er vollendete, dessen Freischütz er oft und wieder vom Staub befreite, dessen Euryanthe er durch eine bessere Fügung des Textes hob; vom Oberon ließ er eine bescheidengetreue Bearbeitung nach, die dann von Gustav Brecher aufgeführt und herausgegeben wurde. Mahler liebte allerdings das unbetont Deutsche, Naturnahe, das musikantisch Geniale eines Weber ganz besonders.

Den Operndramaturgen unterstützte Mahlers visionäre Regie. Sie kam ganz einfach aus der Musik. Alles steht in der Partitur — das war

ihm Glaube. Aus der Musik gab er selber jede Bewegung und vor allem jede Stille und Ruhe an; denn er erreichte seine Wirkungen durch sorgsamstes Aussparen. Diese Wirkungen waren nicht „Wirklichkeiten“. Der Wirklichkeitsregisseur „macht“ Bewegung um jeden Preis: Mahler deutete an, hob ein bißchen Licht, einen Akzent, einen Klang, eine Gebärde, einen Schrei heraus und erreichte in diesem Einen alles. Lernbereite Künstler wurden bis ins kleinste unterwiesen; wenn er aber mit einer Mildenburg oder Gutheil zu tun hatte, ließ er sie gewähren und ordnete alles um sie herum. Er beherrschte die Bühne, oft durch Furcht und Schrecken, aber die Beleidigten der Proben sangen am Abend seinen Preis. Seine andeutende Inszenierung, in die beste Überlieferung deutscher Theatersehnsucht seit Immermann wie geschichtlich eingefügt, Wagner und Bayreuth noch überflügelnd, licht- und farbengestaltend, sie wies, der Kunst eines Roller verschwistert, der Opernbühne eine reinere Zukunft.

Der Wiener Oper hat er als Theaterleiter

zehn Jahre Erfüllung und Gegenwart geboten. Nachdem er sich zuerst um größte Musiker-vollkommenheit der Aufführungen bemüht hatte, nachdem das Ensemble seines Stils gebildet, Chor und Orchester gleichsam wieder entdeckt, die Hörerschaft von ihren Unarten und Starerwartungen abgebracht worden war, schloß Mahler den Bund mit Alfred Roller, den ihm eine Augenblicksbegegnung zugeführt hatte. Erste Tat war der neue Tristan von 1903, flammende Leidenschaft der Töne, des Spiels und nunmehr auch der Linien und Farben; es folgte Fidelio, der Mozart-Zyklus von 1905 auf 1906, mit dem rauschenden tragisch-hoffmannesk erfaßten Don Giovanni und der himmlischen Heiterkeit des Figaro, beide von schönstem malerischen Ausdruck der Szene. Im selben Geist Lohengrin und Walküre, Extreme wie die Rose vom Liebesgarten und Iphigenie in Aulis, vielleicht das größte Geschenk in dem neuen Stil der Einfachheit, der andeutenden Linie. Mahler träumte, minder bekümmert um eine und die andere Repertoirevorstellung, von seinen Festen,

seinem Festspielgedanken, den er über den Alltag der Bühne hinaus zu ertrotzen wähnte. Aber er zerbrach an dem „Widerstand der Materie“, den das würdige Abschiedsschreiben an seine Künstler meint, an der „Tücke des Objekts“ — und wohl auch der Subjekte. Aber was damals gelang, was gewollt war, hatte den Besten der Zeit genug getan. Für Mahler war es nur ein Anfang gewesen, ein Versuch; von ihm selbst habe ich die Worte gehört: „Das Eigentliche wäre erst gekommen.“

„Ich habe mich nicht geschont“, sagt der Abschiedsbrief. Aus dem Geist der übernommenen Pflicht, Geist seiner Sendung schuf, gleich dem nachgestaltenden, auch der selbstschöpferische Künstler — der Komponist.

*

Er durfte sich ja nur regen, wenn der Theaterleiter ihn freigab, im Sommer, hastig, vulkanisch aufsprudelnd. Es gab keine Ruhe für ihn, keine Möglichkeit des Überprüfens, erst bei der Aufführung war das neue Werk wieder vor ihm: daher seine vielen Nachtragsände-

rungen in jeder Partitur. Und dennoch über 40 Lieder und die Dekade der symphonischen Werke.

Jugendarbeiten, so auch die Opern Rübezahl und Die Argonauten sind vernichtet oder unzugänglich. Übriggeblieben ist das Klagende Lied, ein Chorwerk, das den Übergang von der Oper her nicht verleugnet. Der erste Teil ist in der endgültigen Fassung unterdrückt, die beiden übrigen — fast hätte ich Akte gesagt — tragen in genialster Jugendkraft, balladenhaft wuchtig, das Märchen von dem erschlagenen Spielmann vor, der sich gespenstisch in einem klagenden Lied rächt. Das Werk eines Achtzehnjährigen!

Gustav Mahlers Lieder gehen dem symphonischen Schaffen parallel; sie werden hier bei den entsprechenden Symphonien behandelt.

Die Symphonie ist von Beethoven aus dem selig-holden Spiel eines Mozart in das Menschlich-Kosmische aufgescheucht und zuletzt hinaufgejauchzt worden. Es brauchte Jahrzehnte, ehe die Linie des Geschehens wieder an seine Sphären führte. Sein Bau hatte sich in unab-

sehbare Fernen erhoben; das folgende Geschlecht strebte — so war seine Zeit — mehr ins Endliche. Mendelssohn suchte abermals das glückhafte Spiel und die vorromantische Form, Schumann versenkte sich in Stimmungen, Brahms erkannte mit seinem nordischen Kunstverstand die Gefahren der Symphonie und mied sie, baute abermals Wohnhäuser für Menschen. Das Streben des letzten Beethoven nach der Möglichkeit neuer Gebilde ging auf Berlioz über, einen Delacroix der Musik; Symphonie, Kantate, Drama, Lied, sie vermischen sich in seinen Werken. Liszt formte die Symphonische Dichtung, während Wagner die Oper sprengte und mit dem Tristan auf dem Höhepunkt einer äußern — (Form-) und innern — (melodisch-harmonischen) Krise das Kunstwerk der Zukunft begründete. Richard Strauß nahm die Symphonische Dichtung auf. Abseits aber schuf es in Schubert. Dieser früh Vollendete sprach in halbromantischen Symphonien seine Welt, ohne jede Beziehung auf Äußeres, ohne Vermischungen aus, entlud in süßen Klängen sein kosmisch-metaphysisches Bedürfnis. Sein

Erbe ist Bruckner. Hier ist abermals die Weltmusik einer gläubigen Seele; die Maße seiner Form weiten sich zu der Höhe von Wald und Dom, in seinen langsamen Sätzen singt er am reinsten, er gibt seit Beethoven zum ersten Mal wieder Abbild der Welt, aber einer in sich ruhenden. Mahler folgt ihm unmittelbar, wurzelt in ihm und Schubert, aber er ringt, rückgewandt, zugleich mit der neuen Musik, die um ihn erwächst (Schönberg), blickt in eine andere Zeit, singt einen neuen sehn-süchtigen Menschen in die Unendlichkeit anderer Gestirne.

Ich stütze mich hier auf Lamprecht, Kurth, Bekker, Weißmann, aber ich kann nicht wie Bekker, dieser verdienstvolle Fürsprecher und Deuter der Werke Mahlers, auch annehmen, daß Mahlers Symphonien mit dem Blick aufs Finale erdacht seien, wie denn überhaupt der Schwerpunkt der Symphonie von dem ersten Satz (nach Bekker) bei Bruckner auf das Adagio, bei Mahler noch weiter rückwärts verlegt worden wäre. Schon die bekannte Erzählung, wie Mahler zu der zweiten Symphonie keinen

Schluß finden konnte und ihn erst bei der Begräbnisfeier für Bülow fand, würde dagegen sprechen. Aber zutreffend scheint mir, daß Mahlers letzte Sätze über die von Bruckner hinausführen. Denn wo dieser kyklopisch ungefügt auftürmt, baut Mahler den Schlußstein ein; aus geendigtem Werk erklingt ihm das All. Gut beobachtet hat Bekker, wie Mahler den Gefahren des langsamen Satzes entgeht, der noch bei Bruckner die Kraft zum Finale in sich versickern läßt: im Innern der Symphonie gewährt er dem Adagio nur wenig Raum (Adagietto der V.) oder er krönt es mit einem überraschenden Liedsatz (IV) oder — stellt es ans Ende (III, IX), auf die höchste und letzte Stufe.

Sein Finale ist nicht mehr Sturm, sondern Läuterung. Er geht aus von der Natur, vom Volkslied, von seinen eigenen Wunderhornliedern und führt über Weltschmerz und Hohn, über Liebesschmerz zum Sieg des Wanderers (I); er sagt von der Vergeblichkeit selbst des heldischen Lebens, der Nutzlosigkeit aller Mühe und läßt sich von einem Engel versichern,

daß dennoch nichts verloren bleibt in der Auferstehung (II); noch einmal fleht er dann um die schöpferische Liebe, daß sie alles Irdische überwinde — und die Himmelfahrt Faustens, chorisches gestaltet, wird ihm Bürgschaft: „den können wir erlösen“ (VIII). Abseits von diesen Glaubenssymphonien taucht er hinab ins Innere. Natur und Seele sind das Problem der Symphonien III und IV, zwischen denen erst ein Zusammenhang gedacht war. Die Natur geht vom Unbelebten über Pflanze und Tier aufwärts zum Menschen, zur Seele, zur Liebe. Aber dann ist der Künstler selbst dieser seiner Welt abhanden gekommen, er weilt bei den Freuden, Leidenschaften und Schmerzen seines Ich (V, VI). Ihnen entflieht er in eine ideale Höhenwelt (VII). Hier folgt dann chronologisch der Triumph der VIII. Symphonie. Unmittelbar darauf der Abschied, umflort von der Herbstesmilde eines fernen Ostens (Lied von der Erde), härter, schmerzlicher betont in der IX. Symphonie.

Die Teilung in die Liedsymphonien (I—IV), in die Orchestersymphonien (V—VII), in Triumph

(VIII) und Abschied (Lied von der Erde, IX) soll uns fernerhin geleiten. Sie gestattet, von den Liedern Mahlers zu sprechen. Von seinem 18. bis zum 40. Lebensjahr erfüllte ihn die Volksdichtung des Wunderhorns, ihn, den Schamhaften, als die unpersönlichste und zudem naturnächste. Die vier Lieder eines fahrenden Gesellen sind Wunderhorndichtungen nachempfunden, er hat seine Texte auch späterhin (Lied von der Erde) vielfach und bezeichnend verändert, die Melodie brauste um ihn und die Worte hatten sich zu fügen; zu der Hymne Veni Creator war ihm eine Zeitlang der Text verloren gegangen, er komponierte trotzdem und — es stimmte zuletzt. Die Wunderhornlieder wiederum spielen des öfteren in die Symphonien hinüber (I—IV). Gesondert erfordern sie nichts als einfachen, aber geistigen Vortrag. Sie sind so bekannt geworden, daß sich an dieser Stelle Weiteres erübrigt. Die Lieder nach Rückert („Ich bin der Welt abhanden gekommen“) und andere, besonders die fünf Kindertotenlieder leiten zu den Orchestersymphonien über und begleiten sie

(thematische Anspielungen in der V. Symphonie und noch im Lied von der Erde). Alle Lieder bestehen in einer Orchesterfassung von wunderbaren Farben; die Kindertotenlieder, Zyklus, abgerundetes Meisterwerk, geben in ihrer zarten Kammerinstrumentation vom Schönsten, was Mahler zu geben hatte. Aus den sechs, eigentlich sieben chinesischen Gedichten des Liedes von der Erde ist, abermals, eine Liedsymphonie geworden.

Daß Mahler die Singstimme brauchte, folgt aus seiner melodischen Auffassung der Symphonie, die ihm ja tönender Kosmos war; mußten doch alle seine Instrumente, selbst Nebenstimmen bei ihm singen. Daher seine Instrumentation in melodischen Linien (nicht „impressionistisch“ wie die von Strauß oder Debussy) und in reichster Fülle; man denke an das starke Orchester der II. oder III. Symphonie. Charakteristische Färbungen (Es-Klarinette, Tenorhorn, starkes Blech und Schlagwerk, später Celesta) sind angebracht, viele Instrumente in besonderer Lage und Art verwendet (tiefe Flöten, solistische Harfe, Solo-

geige mit hinaufgestimmten Saiten, Streicher mit dem Holz des Bogens geschlagen). Wie als Gegensatz zeigt er aber auch die Kunst einer für Neuere vorbildlichen Kammerbesetzung (Lied von der Erde, Adagietto der V. Symphonie), ja sogar den Weg, durch einen Laut, ein Geräusch Melodie zu geben.

Aus seiner Forderung der Sangbarkeit erklärt sich seine Harmonik mit ihren oft einfachen Fortschreitungen, die aber bis zu fast atonalen Härten geht, wo es der Ausdruck, der Mensch verlangt. Wiederum entläßt er die melodischen Stimmen oft jede für sich, so daß ihr Kontrapunkt fremde, schrille Zusammenklänge bringt. Ausdruck und Menschlichkeit ist das eine Ziel. Akzente, Vortragszeichen beschwören in dem Spieler das Äußerste, verzweifelte skurrile Märsche zerschneiden den Gesang und münden in Trotz und Hohn. Nicht der Gesang, nicht diese Märsche schrecken vor dem Schein der Banalität zurück; denn Mahlers melodisch-kosmisches Erlebnis beginnt auf der Straße und endet im Unendlichen. Nie ist er gewöhnlich, nie maßlos, aber allerdings

oft ungeheuer. Seine Themen können zu Sätzen anschwellen, wahren aber in ihrer Folge und Wiederkehr häufig genug die Regeln der Form. Sie durchbrechen sie und schaffen Neues, wo es so sein muß.

*

Mahlers I. Symphonie ist von einem Dreiundzwanzigjährigem begonnen, von einem Achtundzwanzigjährigen vollendet worden. Es waren die ersten Jahre nach Wagners Tod. Liszt starb 1886, die Epigonen schalteten, Bruckner schuf, Strauß hielt noch nicht bei „Tod und Verklärung“. In solcher Zeit dieses Wunderwerk eines Naturbanns, wie er, ausgehend von einem Kuckucksruf in Quarten (und mit dieser Quart alle vier Sätze beherrschend) über einem langen morgendämmernden Orgelpunkt im ersten Satz ausgesprochen ist. Melancholie der mährischen Ebene, Aufnahme des ersten der Lieder eines fahrenden Gesellen, grollendes Erwachen des Irdischen, feinstes Ausbiegen in die Chromatik, die verkürzte Reprise Mahlers. Als zweiter Satz ein

Ländler, im Trio völlig Schubert-Brucknerisch. Abschnitt, ein Nebel fällt in das helle D-dur. Mit den Quarten der Pauke beginnt ein toller Trauermarsch-Kanon, fratzenhaft „gemein“ instrumentierte Parodie plötzlich ins Gedächtnis dringender Schmerzen. Licht im Mittelsatz: der süße (4.) Gesang des fahrenden Gesellen: „Da wußt ich nicht, wie das Leben tut — war alles, alles wieder gut.“ Aber die Erinnerungen eines weltschmerzlichen Jugendlebens durchbrausen noch den letzten Satz, ein Finale von größten Maßen, das sich in einer Koda wiederholt, übertobt, überbietet und in einem siegenden Schlußchoral mit aller Kraft ausströmt. Ein ausführliches „Programm“ der Natur-symphonie ist, mit dem Namen von Jean Pauls Titan bezeichnet, zu der ersten Aufführung veröffentlicht worden, der Zeit entsprechend. Es ist überflüssig, heute belanglos und darf die Freude und Bewunderung über diese Ur-musik nicht trüben.

Auch die II. Symphonie bedarf keines Programms, obwohl sie nach ihrem letzten Satz „Auferstehungs-Symphonie“ heißen darf. Sie

verlangt sehr starkes Orchester, zwei solistische Frauenstimmen und Chor. Ein gewaltiger erster Satz (C-Moll, Haupttonart der Symphonie) war zuerst selbständig gedacht, hieß — und ist — „Totenfeier“. Nach langer Pause heiter-altväterische Idylle, ein immer wieder entzückendes Stück. Wiederum Pause, die übrigen drei Sätze aneinandergeschlossen. Zwei Wunderhornlieder: als Scherzo die „Fischpredigt“, in der die Fische dem heiligen Antonius Besserung geloben, aber sogleich wieder in ihr altes Leben zurücksinken; das Lied wird vom Orchester vorgetragen und symphonisch geweitet, fällt in sein längst unheimliches c-Moll zurück, ein Schlag, und das irdische Leben versinkt. Sogleich ruft die Altstimme (auf Des) mit den Worten des Wunderhornliedes: „O Röschen rot!“ Menschenherz, Menschenstimme läßt das Orchester zurücktreten. Der Mensch liegt in größter Not. Ein Engel will ihn abweisen. Die Seele gibt nicht nach. „Ich bin von Gott und will wieder zu Gott — der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, wird leuchten mir bis in das ewig selige Leben.“ Dann aber

bricht ein Sturm los, eine Vision von Tod und letztem Gericht, überragt von einem verheißenden Choral des ersten Satzes, einem Dies irae-Motiv, einem fast militärischen Aufmarsch der Toten; große Stille des Aufhorchens, in die nur noch Vogelstimmen dringen. Doch dann ist kein Gericht, nur Liebe und Sieg. Über den Chor „Auferstehn“, nach den Worten Klopstocks, erhebt sich alsbald die Sopranstimme und singt Mahlers Glaubensbekenntnis: „Es geht dir nichts verloren — dein ist, was du gelebt . . .“ Und wiederum chorisches: „Mit Flügeln, die ich mir errungen — werd' ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug gedrungen . . . Sterben werd' ich, um zu leben.“ Zuletzt, völlig triumphal, das „Auferstehn“.

Die III. Symphonie (d-Moll) steigt hinab zu den Grenzen und Quellen der Menschheit. „Die ganze Natur bekommt darin eine Stimme und erzählt“ — so sagt ein Brief Mahlers — „so tief Geheimnisvolles, daß man vielleicht im Traume das ahnt“. Demgemäß die größten Mittel, ein schier unendlicher Atem. Pan oder

auch der Sommer zieht ein, ungeheure Marschmusik eines ersten Satzes durch dreiviertel Stunden, unbelebte Natur, ungelenke Schritte, Schauer des Waldmittags. Lange Pause. Liebliches Menuett „was mir die Blumen auf der Wiese erzählen“, seinerzeit, oft allein aufgeführt, der erste unleugbare Erfolg des Komponisten Mahler. Im nächsten Satz die Tiere des Waldes; Wunderhornlied „Ablösung im Sommer“ (Kuckuck hat sich zu Tode gefallen“), als eine Art Trio eine bekannte, instrumental umkleidete Posthornweise, übermütig unterbrochen von dem österreichischen Militärsignal „Abblasen“. Abermals ein Satz: Mensch, unruhiger, sehnsüchtiger Mensch in der Natur; eine Altstimme singt das Mitternachtslied Zarathustras, das Wort Ewigkeit ertönt wie beschwörend. Unmittelbar darauf marschartiges Bimbam eines Knabenchors, Wunderhornverse von Frauenstimmen; Jauchzen im Himmel, die Verheißung an eine reuevolle Sünderin: „die himmlische Freud, die kein Ende mehr hat.“ Das haben Engel den Tieren und dem Menschen Zarathustras erzählt, Mahler darf es neben-

einander setzen. Aber dann schließt jenes Adagio-Finale ab, wieder ohne Worte singend, einer der erhabensten Sätze seit Beethoven, aufwärts zur höchsten Glorie. Das hat die Liebe erzählt; in der ersten, vielfach Geheimnisvolles andeutenden Partitur stehen die Worte: „Vater, sieh an die Wunden mein! Kein Wesen laß verloren sein!“

Diese überirdische Vision setzt sich fort in der sanften, aber nicht wolkenlosen Heiterkeit der kleineren und weit geringere Mittel heischenden IV. Symphonie. (Keine Posaunen!) Die Motive sind in allen vier Sätzen verwandt und kehren beziehungsreich wieder. An einer sehr bezeichnenden Stelle ist auch der thematische Zusammenhang mit der Gedankenwelt der III. Symphonie gegeben. Freudig bewegtes Spiel im ersten Satz, zuletzt fast zu Mozart führend, trübt sich im Scherzo unter dem distonierenden Klang einer Sologeige: „Freund Hein spielt auf.“ „Ruhevolle“ Variationen zweier Themen im Adagio des dritten Satzes, aber sie reißen sich los ins Pathos, in raschen Lauf und endigen in geläuterter

Heiterkeit — Mahler sprach von dem steinernen Lächeln alter Rittergräber. „Durchaus ohne Parodie“ sagt im vierten eine Sopranstimme, daß wir nun wirklich im Himmel sind. Die himmlischen Freuden werden geschildert wie ein Bauernparadies des Mittelalters, aber dann erinnert der Refrain „Sankt Peter im Himmel sieht zu“ mit seinen Oktaven- und Quintenparallelen besinnlich an die dritte Symphonie: Überwinderheiterkeit auch hier, Abkehr von bereutem Irdischen, bis daß zuletzt „alles für Freuden erwacht“. Pianissimo-Ausklang, ein Lied als Finale, die Welt des Wunderhorns, der Liedsymphonien ist abgeschlossen.

Mahler stand im Zenith seines Lebens, seiner Laufbahn, des menschlichen Glücks in geschlossener Ehe. Als Künstler aber hatte er die Leiden des Menschen noch einmal zu gestalten. Er sprach nicht mehr, sang jetzt nicht mehr, deutete nur noch an. In der V. Symphonie — sie ist uninstrumentiert worden und es gibt davon zwei Partituren — bildet ein Trauermarsch, cis-Moll, die Einleitung mit Anspielungen auf die Kindertotenlieder; er mündet

in ein rasendes Allegro in a-Moll, in dem alle Leidenschaften aufbrechen, dann aber choralartig neues Licht erstrahlt. Danach ein breitetes Scherzo von grellem Horncharakter, als Abschluß ein traumschönes Adagietto, liederüberschleiert, und das gewaltig ausgreifende Rondo-Finale, fugiert, mit drei Rondo-Zwischenspielen, in seinem Ablauf auch das Adagietto in Fuge und Finalrhythmus hineinreißend. Der Übermut des Schlusses spielt mit Ganztonfolgen. Aber es war ein schwerer Sieg

Er gelingt nicht in der VI. Symphonie, deren „tragisches“ a-moll in Verzweiflung beharrt; der für Mahler bezeichnende Dur-Moll-Wechsel über dem gleichen Grundton sinkt immer wieder, und symbolisch, in Moll. Vier Sätze von heftigster Wucht, vom Blech und Schlagzeug regiert. Zu Beginn ein unerbittlicher Marsch; dann erklingt es wie Aeolsharfe, wie Choral, aber in der rohen Wucht des Vorwärtsdrängens geht alles unter, auch der Scheintriumph am Schluß. Welche Reihenfolge Mahler den Mittelsätzen Andante und

Scherzo endgültig geben wollte, steht nicht genau fest. Das Scherzo versucht einen altväterischen Tanz, aber das unausgesetzte Wetterleuchten des Dur-Moll-Symbols reißt es mit ins Gewitter. Das Andante flimmert von Traum, weit minder ruhig als das verwandte Adagietto der V. Symphonie, folgt noch einmal einer Spur der Kindertotenlieder. Das Finale, ein ungeheurer Wurf, vielleicht mehr Gewalt als Kraft, jagt und breitet einen Symphoniesatz hin, der Anfang oder Ende dieses Ringens ohne Trost sein könnte. Drei dumpfe Schläge eines hölzernen Hammers bezeichnen Einschnitte; diese Hammerschläge siegen über die Marschbewegung, über Themen, Symbole und menschliche Fassung des Komponisten wie des Hörers; und dennoch ist diese Symphonie unerhörter Wirkungen fähig.

Ihr gegenüber ist die VII. Lösung. Von den fünf Sätzen einer einsamen Wanderung auf großen Höhen zeichnen sich inmitten zwei „Nachtmusiken“ ab, gespenstisch wie aus den Schattenfalten der Berge aufhuschend. Zwischen ihnen steht ein nicht minder spuk-

haftes Scherzo; die zweite Nachtmusik gibt sich (Gitarre, Mandoline!) als Serenade. Die Ecksätze winken von erreichten Gipfeln: der erste mit seinem zuckenden Marsch, den das Tenorhorn bläst, der letzte, Rondo-Finale mit seinem hellen C-dur eine Vervielfältigung reinsten Jubels. Darüber hinaus vermag, nachdem sich erst der Mensch vom Künstler hat befreien lassen, abermals nur noch das Wort zu führen und zu weisen.

Ungehemmt ruft dieses Wort, ruft menschliche Stimme, jauchzt sich aus nach den unvergessenen Schauern der VI. Symphonie: das neue Gebilde ist Mahlers VIII., ein Werk für Doppelchor, Knabenchor, sieben Soli und ganz großes Orchester. Eine erste Abteilung, trotz durchgehender Verwendung von Gesangsstimmen streng als erster Symphoniesatz gebaut, vertont den wundervollen Pfingsthymnus *Veni Creator Spiritus*, mit den unbeschränktesten Mitteln reifster Kunsterkenntnis ein ekstatischer Ausbruch des Menschen Mahler, hymnische Bitte um die schöpferisch verbrüdernde, Menschheit in Gott erlösende Liebe. Aber diese

Bitte wird in trotzigem Marschtempo hastig, ungestüm, unsentimental hervorgestoßen. Fast wunderbar ist es, wie eines der Themen aus dem anderen fließt, wie sie zuletzt in einer großen Fuge ineinanderfließen, wie in der Reprise das wahrhaft grandiose Unisono „Accende“, der Schrei nach dem Geisteslicht, noch übersteigert wird, wie er das Himmelreich, das „Gewalt braucht“, schon erreicht. Und dennoch ist es, in den Worten wie in der Musik erst Eröffnung, Verheißung: im Sinn und in allen Motiven aufs engste verknüpft, gibt der zweite Teil die Antwort, die Erfüllung. Er enthält Adagio, Scherzo und Finale, für dies alles, mit der herrlichsten Macht Mahlers auch über diesen Text, die Schlußszene von Goethes Faust heranziehend; keineswegs etwa als Vertonung des Gedichts. Mahler beginnt bei den Worten: „Waldung, sie schwankt heran“, und führt in erhabenster Mannigfaltigkeit, die Vision der Mater gloriosa herrlich umspielend, zu dem schier fabelhaft gesteigerten Chorus mysticus „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis“. Zuletzt noch

übertönt ihn ein Bläserchor mit dem ersten Ruf nach dem Schöpfer Geist; er ist erhört.

Diesen Triumph, 1910 von der ersten Aufführung bestätigt, hatte Mahler vier Jahre vorher aus der Vollendung seines Werkes erfahren; als er ihn erlebte, dichtete und schuf sein Inneres längst an dem Abschied. Zwei symphonische Werke sprechen davon, das Lied von der Erde und die IX. Symphonie. Das Lied von der Erde vereinigt sechs, richtiger sieben altchinesische Gedichte aus der Sammlung von Bethge; sie sind von Mahler des öfteren beziehungsreich abgeändert. Die Lieder, zyklisch völlig geschlossen, sind zwei Singstimmen anvertraut, das Orchester hat die Feinheiten eines neuen Kammerstils, der allerdings auch minder genauen Beobachtungen das vorwärts gewandte Antlitz von Mahlers Kunst deutlich genug zeigt. Das Chinesische ist in dieser Musik leicht exotisierend, alles in Fernen rückend umgedeutet, ein fremdes Klangsymbol a-g-e zieht durch die Gesänge. Eine Aufführung des Liedes von der Erde wie der IX. Symphonie hat Mahler nicht mehr gehört.

Die einzelnen Sätze sind das Trinklied vom Jammer der Erde, stürmisch, verzweifelt, in dem „tragischen“ a-Moll; Der Einsame im Herbst, langsam, wie vom ersten Schnee eingehüllt; dann das scherzose Gleichnis des Porzellanpavillons, dessen Spiegelbild verkehrt im Wasser flimmert — Spiegelbildung, Umkehr, Rückkehr wird nun alles. Vergänglichkeit und ewiger Liebesschmerz glüht aus der Vision der Rosse und der Reiter, das Nichtswissenwollen des Trunkenen zittert in der Zwiesprache mit dem Vogel im Frühling — und dann mahnt der Abschied. „Mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold“, singt Mahler, mit eigenen Worten die Dichtung umstoßend, bekennd: „ich suche Ruhe für mein einsam Herz“. Und eine Gestalt löst sich von der „lieben Erde“ und wandert nach der Heimat, ihrer Stätte. Wie erschauernd verhallt das ganz leise, immer wiederholte „Ewig“, das gleiche, Mahler so sehr vertraute Wort, das er am Schluß des Fausthymnus nicht triumphal genug hinausrufen konnte.

Die IX. Symphonie bestätigt den Abschied.

Orchesterwerk ohne Gesang, löst sie sich auf in Kammerklänge, verfällt zwischendurch in die parodistische, gewollt „banale“ Instrumentation, die uns aus der I. und III. Symphonie bekannt ist und schließt nach manchem Sich-aufbäumen, nach fratzenhaft höhnischer Lustigkeit mit einem überirdischen Ave atque vale an diese Welt — Stimme aus einer andern. Wehmütige Beziehungen zu früheren Werken stellen sich ein, der Auszug des ersten Andantesatzes in D, in erschütterndem Gegensatz zu dem des fahrenden Gesellen, der gleichfalls wie schattenhaft der I. Symphonie nachschleichende Ländler, die betäubende Rondo-Burleske und dann, plötzlich nach Des ausgebogen, der Gruß an Welt, Nachwelt und Überwelt, ein mehr gehauchtes als gesprochenes Adagio. Die Erinnerung an Bruckners „Abschied vom Leben“ wird wach, auch dort ein Adagio, auch dort in einer IX. Symphonie. Bruckner beschwört, unmittelbar vor dem Ende, ein Friedensthema des vorangehenden Werkes; Mahler verstummt mit einem Wort seiner Kindertotenlieder. „Lebwohl, mein Saiten-

spiel“, steht auf einem letzten Blatt der Partitur . . .

„O meine vielgeliebte Erde“, sagt ein Jugendbrief Mahlers, „wann, ach wann nimmst du den Verlassenen in deinen Schoß; sieh! die Menschen haben ihn fortgewiesen von sich und er flieht hinweg von ihrem kalten Busen, dem herzlosen, zu dir, zu dir! O nimm den Einsamen auf, den Ruhelosen, allewige Mutter!“

Mit einer noch undeutbaren Musik schied der Musiker, wie mit einer Frage auf den Lippen der Mensch. Die Skizzen der X. Symphonie mit ihren hymnisch-rätselhaften Überschriften müssen hier, als nicht zur Veröffentlichung bestimmt, außer Betracht bleiben. Aber wer wagte ihn einen Unvollendeten zu nennen? Er hatte sich vollendet, hatte sich gleichsam selbst das Urteil gesprochen, wegzugehn von einer Welt, deren Lieblosigkeit im Leben, ihm nicht mehr erreichbare Wandlung in seiner Kunst er schaudernd sah, ahnte, wußte. Wenn ihm einmal die Geschichte gewachsen ist, möge sie ihm gerecht werden. Uns Miterlebenden und Nachlebenden war er

Offenbarung des höchsten Künstlerwillens — und Vollbringens, und das erhabenste Beispiel eines sich bekennenden Menschen. Sein Werk wird Schülern eine Lehre sein, Nachschaffenden Raum für schöne Taten geben. Was hat nicht ein Bruno Walter (der erste Dirigent des Liedes von der Erde und der IX. Symphonie) ein Bodanzky, Oskar Fried, Furtwängler, in Wien Schalk, neuestens Anton von Webern und in Holland, in seiner Volkstümlichkeit selbst Begeisterten schier unfassbar, ein Mengelberg gewirkt, dessen Amsterdamer Mahlerfest (1920) ein Ereignis der neuen Musik geworden ist . . . Aber die Art, die Erscheinung eines Mahler muß uns, über den Fall Mahler hinaus, noch Lehre sein, Mahnung zur Ehrfurcht vor dem Ungewohnten, Unbequemen, noch Fernen und Fremden und doch schon so deutlich von reinster Wesenheit Erfüllten, wie es Mahler gegeben hat — und nicht er allein. Das Erlebnis endet nicht, wir erfahren und lernen bis an unseren letzten Tag und ein jeder, Jedermann sei, nach Goethes großen Worten, zum Staunen da!

Mahlers Werke

Lieder, Klagendes Lied und die Symphonien, sind nunmehr sämtlich in der Universal-Edition erschienen oder in sie aufgenommen. Ein besonderes Verzeichnis dieses Verlags unterrichtet über die verschiedenen Ausgaben und Bearbeitungen.

Bücher über Mahler

Der Verfasser bezieht sich des öfteren auf sein biographisches Buch „Gustav Mahler — eine Studie über Persönlichkeit und Werk“, zuletzt in 7. Auflage 1920 bei Piper in München erschienen, 1913 ins Englische übersetzt; eine Übertragung ins Französische wird vorbereitet. Dort auch genaue Literaturangaben. Hier sei nur besonders auf die Bücher von Richard Specht und Paul Bekker („Gustav Mahlers Symphonien“), beide bei Schuster & Loeffler, auf Guido Adlers Werk in der Universal-Edition und auf Alfred Rollers Vorwort zu den „Bildnissen von Gustav Mahler“ (bei Tal) hingewiesen.

Bücher von Paul Stefan

Umbrien / Ein Wanderbuch / 1907

Gustav Mahlers Erbe / 1908

Gustav Mahler / 1910; 7. Aufl. 1920; englische Ausgabe 1913

Oskar Fried / 1912

Das Grab in Wien I (Chronik 1903—1911) / 1913

Der ungehörte Ruf (Essays) / 1914

Die Feindschaft gegen Wagner / 1918

Das neue Haus (Opern-Festschrift) / 1919

Neue Musik und Wien / 1920

Frau Doktor / 1922

Anna Bahr-Mildenburg („Die Wiedergabe“ I, 6) / 1922

Die Wiener Oper (Wiedergabe II, 3/4)

Übersetzungen: Tacitus, Germania; Daudet, Tartarin von Tarascon (Insel-Bücherei)

Ausgaben: E.T.A. Hoffmanns Musiker-Schriften; Kleinere Schriften Richard Wagners (Insel-Bücherei); Oskar Kokoschka „Dramen und Bilder“ usw.

Vorbereitet: Arnold Schönberg

Max Reinhardt und Wien

Das Grab in Wien II (Chronik 1912—1920)

DIE WIEDERGABE

1. Reihe:

Band I / Joseph Gregor / DAS WIENER
BAROCKTHEATER

Band II / Max Mell / ALFRED ROLLER

Band III / Erhard Buschbeck / DIE MEDELSKY

Band IV / Richard Specht / WILHELM FURT-
WÄNGLER

Band V / Karl Marilaun / ADOLF LOOS

Band VI / Paul Stefan / ANNA BAHR-
MILDENBURG

Band VII / Artur Rundt / MARIA MAYER-
KARL ETTLINGER

Band VIII / Ludwig Ullmann / DIE ROLAND

Band IX / Erwin Rieger / DIE GUTE ALTE
ZEIT DER WIENER OPERETTE

Band X / Wilhelm Wymetal / MARIE JERITZA

2. Reihe:

Band I/II / Felix Salten / BURGTHEATER

Band III/IV / Paul Stefan / DIE WIENER OPER

Band V / Arthur Roessler / SPEIDEL U. HEVESI

Band VI / Herbert Joh. Holz / RICHARD MAYR

Band VII / Paul Stefan / MAHLER FÜR JEDER-
MANN

Band VIII / Hans Brecka / DIE HANDEL-
MAZZETTI

Band IX / Max Pirker / HOFMANNSTHAL

Band X / Paul Bechert / MARIE GUTHEIL-
SCHODER

Die Sammlung wird fortgesetzt.

THEATER UND KULTUR

Herausgegeben unter Mitwirkung v. HERMANN
BAHR und HUGO VON HOFMANNSTHAL von
MAX PIRKER.

Band I / DAS BURGTHEATER von Hermann
Bahr

Band II / FERDINAND RAIMUNDS LEBENS-
DOKUMENTE, gesammelt von Richard
Smekal, eingeleitet von Hugo von Hof-
mannsthal

Band III / RUND UM DIE ZAUBERFLÖTE
von Max Pirker.

Band IV / OFFENBACH UND SEINE WIENER
SCHULE von Erwin Rieger

Band V / PHANTASIE ÜBER DON JUAN
von Erwin Rieger

Band VI / DER BEGINN DES MUSIKALI-
SCHEN BAROCK UND DIE ANFÄNGE
DER OPER IN WIEN von Egon Wellesz

Band VII / WIENS THEATRALISCHE SEN-
DUNG von Karl Kobald.

Die Sammlung wird fortgesetzt

MUSIKGESCHICHTLICHE WERKE DER WILA

Anna Bahr-Mildenburg

ERINNERUNGEN

. . . hervorragende Persönlichkeiten, zu denen sie während ihrer Künstlerlaufbahn in nähere Beziehung trat. Da sind es denn vor allem Gustav Mahler und Kosima Wagner, die sie in glänzend geschriebenen Darstellungen den Lesern vorführt. Berliner Tagblatt.

Diese Erinnerungen einer großen Künstlerin heben sich wohltuend von den Memoirenbüchern anderer Bühnengrößen ab. Nirgends ein eitler Zug, trotzdem viele Berühmtheiten durch die Aufzeichnungen streifen.

Jahrbuch der Bibliophilen.

Edmund Hellmer

HUGO WOLF

Erlebtes und Erlauschtes

Man möchte dieses Buch, das so reich an Inhalt ist, vor allem jedem Musikfreunde empfehlen, in erster Linie denen, welchen die Kunst Hugo Wolfs, des größten Liederkomponisten seit Schubert und neben Brahms, etwas sagen kann. Wolfs scharfer Charakterkopf tritt in diesen Erinnerungen deutlich hervor, von rührender Innigkeit und Naivität ist zum Beispiel das schlicht, dafür aber um so wirksamer wiedergegebene Gespräch Wolfs mit Wagner gezeichnet. Berner Tagblatt.

Besonders wertvoll sind auch die zahlreichen Tagebuchaufzeichnungen und Briefstellen Wolfs, die hier zum erstenmal an die Öffentlichkeit kommen.

Weser Zeitung.

MUSIKGESCHICHTLICHE WERKE DER WILA

Richard Smekal ALTWIENER THEATERLIEDER

Smekals geschickte und einfühlsame Sammlung bedeutet ein Stück Wiener Theater- und Kulturgeschichte, das weit über die engeren Grenzen hinaus für die Entwicklung des Theaters in Deutschland interessant ist.

Blätter des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg.

Man begrüßt in dem Buche manches bekannte, liebe alte Lied, aber auch viele, die mit den Opern, Singspielen, Zaubermärchen und Possen, denen sie angehören, längst in den Strom der Vergessenheit versunken sind und nun zu neuem Leben erweckt werden.

Hannoverscher Kurier.

Reizvoll und neu: eine Anthologie dieser Art hat es noch nicht gegeben.

Wiener Mittag.

*

Demnächst wird erscheinen:

Felix Weingartner LEBENSERINNERUNGEN

Aus dem Inhalt:

Früheste Kindheit / Nach dem Tode des Vaters / Erste Schulzeit / Bis zur Matura / Leipzig / Bayreuth / Zweiter Aufenthalt in Leipzig / Zwischen Leipzig und Weimar / Weimar / Anfang der Dirigentenlaufbahn / Weitere Entwicklung der Dirigentenlaufbahn / Die zweite Oper / Das neue Bayreuth / Ein Übergangsjahr / Hamburg / Wiederaufnahme der kompositorischen Tätigkeit / Nochmals Hamburg / Frankfurt und Mannheim / Reisen nach Italien / Berlin

G. Mahlers Werke in der Universal-Edition

SINFONIEN

U.-E. Nr.		Mark
946	Sinfonie I D-dur , Studienpartitur	24.—
947	Klavierauszug, vierhändig (Br. Walter)	36.—
5781	Thematische Analyse (Specht)	2.—
948	Sinfonie II C-moll , Studienpartitur	27.—
949	Klavierauszug, vierhändig (Br. Walter)	36.—
5782	Thematische Analyse (Specht)	2.—
950	Sinfonie III D-moll , Studienpartitur	27.—
951	Klavierauszug, vierhändig (Wöss)	36.—
5783	Thematische Analyse (Specht)	2.—
952	Sinfonie IV G-dur , Studienpartitur	24.—
953	Klavierauszug, vierhändig (Wöss)	36.—
5784	Thematische Analyse (Specht)	2.—
6851	Sinfonie V , Studienpartitur	27.—
6852	Klavierauszug, vierhändig (Singer)	20.—
2774	Sinfonie VI A-moll , Studienpartitur	40.—
2775	Klavierauszug, vierhändig (Zemlinsky)	48.—
2985	Sinfonie VII , Studienpartitur	48.—
2984	Klavierauszug, vierhändig (Casella)	48.—
3000	Sinfonie VIII , Studienpartitur	36.—
2660	Klavierauszug mit Text (Wöss)	45.—
3390	Klavierauszug, vierhändig	45.—
3399	Thematische Analyse (Specht)	2.—
3398	Sinfonie IX , Studienpartitur	24.—
3397	Klavierauszug, vierhändig (Wöss)	36.—
5785	Thematische Analyse (Specht)	2.—

Hiezu Verlegerzuschlag

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

G. Mahlers Werke in der Universal-Edition

CHORWERKE UND LIEDER

Das Lied von der Erde, Sinfonie f. 1 Tenor-

U. E. Nr.	u. Alt- oder Baritonstimme u. Orchester	Mark
3637	Studienpartitur (kleines Format)	24.—
3391	Klavierauszug mit Text (Wöss)	30.—
3394	Thematische Analyse (Wöss)	2.—

Das klagende Lied, für Sopran-, Alt-, Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester

5390	Studienpartitur (kleines Format)	24.—
1694	Klavierauszug mit Text (Wöss)	24.—

12 Orchesterlieder aus „Des Knaben

Wunderhorn“, für Gesang und Klavier

1691 a/b	Band I (1—6), hoch, tief	à 12.—
1692 a/b	Band II (7—12), hoch, tief	à 12.—
— Auch einzeln erschienen —		

2776 a/b	Kindertotenlieder . Für Gesang und Klavier, hoch, tief	à 16.—
----------	---	--------

Sieben Orchesterlieder aus letzter Zeit

für Gesang und Klavier

(1. Ich atmet' einen linden Duft. 2. Liebste Du um Schönheit. 3. Blicke mir nicht in die Lieder. 4. Ich bin der Welt abhanden gekommen. 5. Um Mitternacht. 6. Revelge. 7. Der Tamboursg'sell.)

5056 a/c	hoch, mittel, tief	à 12.—
— Auch einzeln erschienen —		

14 Lieder und Gesänge (aus der Jugendzeit) in 3 Heften

3952 a/b	Heft I, hoch, tief	à 8.—
3953 a/b	Heft II, hoch, tief	à 8.—
3954 a/b	Heft III, hoch, tief	à 10.—

5800	Mahler-Biographie von Guido Adler . . .	4.50
------	--	------

Hiezu Verlegerzuschlag

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung

